

*Д. В. Тарадайнік*

*Житомирський державний університет*

*імені Івана Франка*

*Науковий керівник:*

*д-р філол. наук Васильєв Є. М.*

## **СПЕЦИФІКА НІМЕЦЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Протягом останньої третини ХІХ ст. суттєвих змін зазнає драматургія. Ще у ХVІІІ ст. драма виникла як окремий жанр, який був орієнтований на середній прошарок суспільства. Дені Дідро та Готхольд Лессінг назвали його характерні ознаки: повсякденне життя було джерелом драматичного; переосмислення характеру комедії та трагедії, їх еволюційний розвиток на шляху до трагікомедії; дійовими особами були пересічні люди тощо. У ХХ-му столітті еволюція західного театру розвивалася у двох головних напрямках. По-перше, це перетворення театру зсередини, пов'язане або з презентацією нових тем і мотивів, з переосмисленням традиції. По-друге, це кардинальні зміни в сфері взаємодії сцени і глядача, ідея використання театру для активізації глядача, будь то участь в суспільному житті («епічний театр» Б. Брехта) або в ритуалі («гра біса» Ф. Гарсія Лорки, «театр жорстокості» А. Арто).

Характерно, що в ХХ столітті театральне мистецтво на шляхах збагачення виразності вбирає в себе можливості настільки, здавалося б, відмінних від нього мистецтв, як кінематограф і фотографія.

Важливо відзначити, що театр ХХ-го століття – театр переважно режисерський. Замість диктату автора (або актора) в театрі міцно затверджується диктат професійного режисера як головного посередника між п'єсою і виставою, п'єсою і актором, п'єсою і глядачем. Дистанція між текстом і його сценічним втіленням нескінченно зростає. Проте є чимало прикладів плідної співпраці драматургів з театральними колективами. Рідкісне поєднання драматургічної та режисерської практики представляє творчість Брехта, який створив як впливову теорію театрального мистецтва, так і власний театр («Берлінер ансамбль», 1949). Творцями театрів були також Л. Піранделло («Театро Д'Арт», 1925), Ф. Гарсія Лорка («Ла Баракка», 1931), постановки своїх п'єс здійснювали Т. Уайлдер, Ж. Ануї, С. Беккет.

Таким чином представники західноєвропейської «нової драми» підхопили ці художні відкриття, значно поглибили їх розуміння і, виступивши проти всіх історичних театральних систем, починаючи від античності й до романтизму включно, поставили собі за мету створити сучасний, абсолютно оригінальний театр. «Нова драма» стала «школою для дорослих», спонукала глядача або читача до активних роздумів; вона була аналітичною, інтелектуальною, дискусійною, «драмою ідей»; у ній не було

різкого поділу на головних та другорядних героїв, позитивних чи негативних; людина часто бореться сама із собою, відкритий фінал. Започаткував розвиток «нової драми» норвежець Генрік Ібсен. Успіх його п'єс надихнув інших драматургів у різних країнах Європи: Герхарт Гауптман (Німеччина), Джордж Бернард Шоу (Великобританія), Август Стріндберг (Швеція), Моріс Метерлінк (Бельгія), Еміль Золя (Франція), Антон Чехов (Росія) [3: 243].

Без сумніву, усі представники «нової драми» обирали власний шлях, їхня театральна естетика й поетика суттєво різняться між собою. Наприклад, Гауптман є представником соціальної драматики, який намагається зобразити за допомогою драматичних художніх засобів ті економічно-соціальні умови, під диктат яких потрапило індивідуальне життя. Він повинен показати чинники, які укорінені за межами окремої ситуації і окремого вчинку, але все ж таки мають для них визначальне значення. Щоб зобразити це за допомогою драми, слід провести підготовчу роботу і розкрити сукупність відчужених зовнішніх обставин в актуальності міжособистісних стосунків, а отже, розвернути напрям історичного процесу, піднявши його сфери естетики, яка якраз і повинна була б його відображати. Дійові особи представляють тисячі людей, які живуть за таких самих умов, їх ситуація представляє зумовлену економічними чинниками одноманітність. Їх доля – це приклад, засіб для показу і, таким чином, свідчить не лише про об'єктивність, яка здійснюється над твором, але й водночас про суб'єкта, який займається цим показом і стоїть на ним: про авторське Я. Проте затиснутість мистецького твору між емпіричністю і творчою суб'єктивністю, відкрита пов'язаність з тим, що знаходиться за його межами, – усе це належить до формальних принципів не драматики а епосу. Тож «соціальна драма» має епічну сутність і протиріччя у собі. Гауптман спробував вирішити дані проблеми соціальної драми у п'єсах «До сходу сонці» і «Ткачі». У п'єсі «До сходу сонці» дається зображення тих сілезьких селян, які розбагатіли завдяки покладам вугілля під їх полями і, покинувши працювати, опускаються все нижче хворобливих пристрастей і пороків. З великої кількості таких людей обирається один типовий випадок – родина заможного селянина Краузе. Він щодня п'яний, а його дружина зраджує йому із нареченим одружена з молодшої доньки від першого шлюбу. Такі люди просто нездатні до створення драматичної дії. Ті пороки, у полон яких вони потрапили, позбавляють їх міжособистісних стосунків, перетворюють на одинаків і опускають на рівень тварин. Тож драматична дія, яка повинна зобразити цю родину, мусить брати початок за її межами, вона до того ж мусить бути такою, щоб залишити людей у їх речовій предметності і не створити зумовленої драматичною формою ілюзії напруженого розвитку замість одноманітності і поза часовості їх буття. Крім того, вона повинна створити можливість для огляду усієї сукупності сілезьких «вугільних селян» [5: 51].

У тому числі рання творчість Моріса Метерлінка є спробою зображення за допомогою драми людини в її екзистенційному безсиллі дія, під владою долі, заглянути до якої не дано нікому. Якщо грецька трагедія показувала героя у трагічній боротьбі з фатумом, класична драма обирала предметом

мистецького зображення конфлікти у сфері міжособистісних стосунків, то твори Метерлінка зосереджуються лише на моменті, коли доля наздоганяє беззахисну людину. Але не у сенсі романтичної трагедії долі. Вона була сконцентрована на спільному житті людей у просторі сліпої долі; її темою була механіка фатуму та його втручання у міжособистісні стосунки. Для Метерлінка доля людини являє собою смерть. У його творах лише вона панує на сцені. Смерть не спричинює жоден вчинок, ніхто не несе за неї відповідальності. З драматургічної точки зору це означає заміну категорії дії на категорію ситуації. І відповідно до неї слід було б назвати жанр, створений Метерлінком, тому що не дія має істотне значення для цих творів, а отже вони не є «драмами», виходячи із значення цього грецького слова. На цю їх особливість вказує також парадоксальне позначення «статистична драма», запропонована драматургом [5: 45].

Безперечно, у межах творчості одного драматурга не простежується певної стильової спорідненості. Є одна єдина характерна ознака, яка єднає усіх представників «нової драми» - вони намагалися створити проблемний театр, який що найбільше був наближений за мовою та стилістичним забарвленням до сучасної публіки. Одним із способів «модернізації» театру це зображення на сцені буденного життя, розкриття його моральних та соціальних проблем. ! Перед глядачами з'являються звичайні для них картини повсякденного життя адвокатів, робітників, бізнесменів, банкірів. Тепер вони намагаються відшукати відповідь на складні питання свого існування. Театральна публіка була в певній мірі шокована, побачивши на сцені робітників, злиднів, а також підняття таких питань, як спадкові хвороби або жіноче питання. Неодноразово театр починає використовуватися з метою політичної популяризації. Такі тенденції можна помітити у творчості таких класиків драматургії, як Герхарт Гауптман, Джордж Бернард Шоу, Еміль Золя, Генрік Ібсен.

Інший шлях оновлення драми – переосмислення характеру усіх елементів драматичного твору. Автори відрікаються від чітких жанрових визначень власних творів і нерідко називають їх просто «п'єсами». На другий план відсувається зовнішня інтрига (любовні трикутники, таємниці, кримінал тощо), чиє місце тепер посідають або ідейні конфлікти (Г. Ібсен, Г. Гауптман, Б. Шоу), або внутрішня прихована інтрига (М. Метерлінк, А. Чехов). Персонажі вирізняються психологічною суперечливістю й говорять прозовою мовою з широким використанням побутової, жаргонної і навіть діалектної лексики. Змінюється й композиційна структура п'єси, яка більше не має традиційного завершення, а пропонує читачу відкритий проблемний фінал – запрошення до дискусії. Отже, «нова драма» була загальноєвропейським явищем, однією з найцікавіших і найпослідовніших в історії світової драматургії спроб радикально переосмислити природу театру як складової частини людської культури [2: 174].

Варто зазначити, що провідним напрямом німецької драматургії у ХХ ст. був експресіонізм, який не визнавав війни, об'єднував протести проти буржуазного суспільства, любов людини до людини, занепокоєння про її

долю. Згодом у Бертольда Брехта виникне думка про створення драматургії, яка буде стосуватися не емоцій та почуттів людини, а її розуму. Він розмежував два різновиди театру: драматичний (той самий аристотелівський) і епічний театри. У 20-х роках ХХ ст. Бертольдом Брехтом була розроблена та сформульована теорія «епічного театру».

ХХ століття відзначене досить швидкою зміною різноманітних напрямків в драмі і режисерському мистецтві. Серед театральних концепцій, які опинилися протягом століть найбільш стійкими, слід назвати «реалізм» К. С. Станіславського, «театр жорстокості» А. Арто ( 1932 «Театр жорстокості. Перший маніфест», 1933 «Другий маніфест»), «епічний театр »Б. Брехта. Перебуваючи в середині століття в конфлікті між собою, в 1990-і роки вони стають матеріалом для стилізацій, пародій. або, що частіше, співіснують у вигляді різнорідних елементів одного спектаклю. У театрі ХХ століття умовно-метафорична традиція (інтелектуальна драма екзистенціалістів і Брехта, «театр абсурду») межує з прагненням до натуралістичного підходу (драматургія англійських і німецьких «розсерджених») і естетиці документа (німецька документальна драма 1960-х років). Вимогу шокового впливу на глядача (А. Арто) протистоїть відмова від емоцій на користь критичного судження (Б. Брехт). Перевага віддається то власне театральному поданням (дадаїстського і сюрреалістичні вистави), то тексту п'єси, в якій монологічне слово переважає над сценічним дією (драматургія німців П. Гандке і Х. Мюллера, французів Ж. -П. Венцеля і Б. -М. Кольтеса ) [4: 153].

У сучасній драматургії (межа ХХ – ХХІ століття) відбувається потужний процес «детеатралізації» (постдраматизації) драми, у контексті якого деформуються, а то й ліквідуються її жанрові ознаки. У багатьох п'єсах не просто зникають традиційні ґенологічні прикмети (трагедійні, комедійні, мелодраматичні тощо) – створюється, такий собі «нульовий жанр». У цьому випадку твір не має ознак ні чистих, ні гібридних, ні архаїчних жанрів, ні навіть подібності до нейтральної п'єси. І це безпосередньо пов'язано із руйнуванням традиційної структури драматичного тексту, причому, як «аристотелівського», так і «неаристотелівського» (епічного) типів [2: 154].

Як відомо, починаючи з брехтівських часів, у епічному театрі, драматичний твір поділяється не на традиційні акти (дії) та яви, а на епізоди, картини, сцени, що надають драмі епічного характеру, слугують втіленням теоретичного обґрунтованого німецьким реформатором «ефекту очуження».

Наприклад п'єса Маріуса фон Майєнбурга «Der Hässliche» - п'єса-притча, метафора, гротеск, різка сатира на сучасне суспільство у якій головний герой Летте, талановитий інженер-електрик, здійснює жахливе відкриття: зовнішність його надзвичайно потворна. У п'єсі повністю відсутні якісь сцени чи епізоди, таке складається враження, ніби дія відбувається один день. Лише є певні ремарки автора, що в результаті дають зрозуміти, що роблять дійові особи. Автор дає таку підказку для того, щоб режисеру було легше поставити цю постановку. Дуже цікавий факт, що дійових осіб Фанні – це Фанні, його дружина; Фанні заможна у похилому віці дама; Фанні асистентка Лете, у примітках автора, грає одна і та сама актриса. Також п'єса

«Parasiten» не має позначень сцен, картин та епізодів. У п'єсі він робить ремарки і вказує на фізичний або психологічний стан дійових осіб: *(Фридеріка вагітна), (Бетсі дістає із сумки пляшку пива), (Фридеріка б'ється головою об підлогу, Петрик спостерігає), (Бетсі обробляє Фридеріці рану)* тощо [6: 178].

На противагу Майєнбурга, п'єса сучасного драматурга Лукаса Берфуса «Die Probe (Der Brave Simon Korach)» поділяється на два акти. А непронумеровані епізоди зображуються лише шрифтовими знаками \*\*\*. Сам твір розповідає історію молодого чоловіка, зразкового батька, якого мучать сумніви. Він збирає генетичний матеріал, здає в лабораторію – та після двох тижнів він дізнається, що дитина, яку він любив всім серцем, піклувався про неї не його, і це доведено наукою. Ця новина є для Петера початком кінця. Усе втратило свою цінність – любов, довіра, розуміння [6: 65].

У ще одній п'єсі «Die sexuellen Neurosen unserer Eltern» Л.Берфус застосував нові прийоми щодо заголовків епізодів. Вони є надзвичайно оригінальними на фоні експериментальної драматургії ХХ-ХХІ століть:

*3.Дома. В постели. Мирно мерцает свет ночника, за окном темной дышит ночь.*

*2. Овощной лоток у вокзала. Доносится звук поездов.*

*17. Дома. Свет ночника, так и не ставший уютным.*

*21. У лотка. Прохладное утро.*

*23. У овощного ларька. Когда никто не видит.*

*33. Гостиница. Все в спешке.*

Як бачимо, заголовок епізоду складається з двох частин (подібно до подвійного заголовку твору); кожна назва містить як функціональні вказівки на місце дії ( «Дома», «У овощного ларька», «Гостиница», «Овощной лоток у вокзала» тощо), так і поетизацію сюжетної ситуації («Доносится звук поездов», «Свет ночника, так и не ставший уютным»). На перший погляд може здатися, що і друга частина назви належить до традиційної інформативної, суто функціональної ремарки.

Сама п'єса – це історія Дори, у якої трохи «не всі дома», яка тривалий час була слухняною дитиною, приймала заспокійливі психотропні ліки. Мати це робила для нею, щоб дівчина жила «нормальним життям», навіть була в змозі працювати в овочевій лавці. Одного дня, за особистим бажанням матері скасовуються призначення лікаря і у Дори з'являється велика тяга до життя та кидається в «омут взрослой» життя. Вона відкриває в собі сексуальність та знайомиться з Витонченим паном, який гвалтує її. Для Дори це спроба вирватися зі світу, з того світу де її так довго надмірно опікали. У неї не має в житті людини, до якої можна прислухатися. Воно повністю ігнорує поради батьків, лікаря, роботодавця, не дозволяючи нічого собі нав'язувати.

У п'єсі Роланда Шіммельпфеннінга «Арабська ніч» не лише відсутнє позначення епізодів, а й авторські ремарки. Лише на початку та в кінці ми можемо бачити авторські відступи, введення читача в курс дії. У іншій своїй п'єсі «Push up 1-3» автор вдається до такої назви та нумерації: А, 1.1, 1.8; Б, 2.1-2.9; В, 3 та Г. Він повністю руйнує традиційну будову драматичного

твору. Літерами Р. Шіммельпфеннінг позначає акти, а ось нумерації він застосовує для позначення яв. Герої п'єси працюють на різних поверхах офісної будівлі – потужного концерну. Ангеліка, керуючий менеджер и Сабіна, менеджер-новичок, борються за владу, їх методи один краще іншого. Ангеліка підозрює, що у її чоловіка, одночасно керівника Сабіни – роман з молодою працівницею. Сабіна підтверджує ці неправдиві підозри, користуючись нагодою довести свою надзвичайну еротичну привабливість, і це стає для неї фа тальм – Ангеліка звільняє її. Патриція і Роберт, хоч і зав'язали роман, все одно намагаються відібрати один в одного шанси на успіх. Ханс і Франк подають заявку на престижну посаду у філіалі консервну в Нью-Делі і ведуть боротьбу, яку Ханс, не дивлячись на свої здібності та відмінну фізичну форму, все одно програє молодішому Франку. Лише вахтери на першому поверсі, здаються вільними від цих розмежовуючи людську гідність «слабкостей» [7: 331].

Маємо зазначити, що у багатьох драматичних текстах ХХ-ХХІ століття автори не надають перевагу ремаркам, вони практично, а то і зовсім відсутні. Це є типовою ознакою сучасної драматургії. Цей прийом можна зустріти у таких п'єсах сучасних німецькомовних драматургів: Роланд Шіммельпфенніг «Арабська ніч», Лукас Берфус «Подорож Аліси до Швейцарії» та «Тест», Торстен Бухштайнер «Норд-ост», Маріус фон Майенбург «Потвора» та ін.

Перше, що бачить читач або глядач у драмі – це її заголовок, який часто вказує на основні сюжетні лінії, події, називає головних дійових осіб, соціальні ролі, властивості характеру, місця, речі, тварин, вислови. Заголовок не лише знайомить із п'єсою, він повинен також зацікавити. Його агітаційна функція проявляється в багатьох заголовках, особливо в загадкових висловах, а також у звертанні до знайомих імен, у підкресленні цікавих деталей. Іноді у заголовку п'єси імена відсутні тоді, коли одного героя замінює соціальна група (Гауптман «Ткачі», Майенбург «Паразити»). Інколи комічні персонажі характеризуються в заголовку типовою якістю (Мольєр «Скупий», Майенбург «Потвора», Шмідт «Екстремали»). Інші драми вказують у заголовку на основну подію (Брехт «Кавказьке крейдяне коло», Бомарше «Весілля Фігаро»). Можна також побачити інтертекстуальність. М. Бахтін у роботі «Проблема змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості» 1924 р. розглядає художній твір як «... місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [1: 87].

П'єса сучасного німецького драматурга Лукаса Берфуса «Подорож Аліси до Швейцарії». У заголовку можна побачити що є натяк на переплітання з славнозвісною історією «Аліса у країні Чудес» Льюїса Керрола. Але це співпадіння сходиться лише на заголовку. Головна героїня Аліса Галло хвора, її стан не є життєво загрозливим. Вона готова померти, але не хоче здійснювати самогубство. Їй потрібен помічник. Аліса знаходить цю людину в Швейцарії - це Густав Штром, лікар, який практикує евтаназію. Іноді вид заголовка, можливо дає підстави робити висновки щодо жанру п'єси.

Важливо відзначити, що театр ХХ-го століття – театр переважно режисерський. Замість диктату автора (або актора) в театрі міцно затверджується диктат професійного режисера як головного посередника між п'єсою і виставою, п'єсою і актором, п'єсою і глядачем. Дистанція між текстом і його сценічним втіленням нескінченно зростає.

Драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття значно відрізняється від подібних процесів давнини, що визначили розвиток «нової драми» Г. Ібсена, М. Метерлінка, Б. Шоу. Змінюється форма драматичного тексту. Автори застосовують нові прийоми та методи при написанні. Зустрічаються різні структурні підрозділи у сучасних драматичних творах.

#### Список використаної літератури

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Васильев Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія / Є.М. Васильев. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.
3. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття: навч. посібник. [для студ. вищ. навч. закл.] / Г. Й. Давиденко, О.М. Чайка [2-ге вид.]. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 400 с.
4. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. Зингерман. – М.: Наука, 1979. — 395 с.
5. Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М.Ліпісівського, С. Соколовської; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Петер Сонді. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – 132с.
6. ШАГ – 3: Новая немецкоязычная драматургия. На русском языке. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте; ОГИ, 2008. – 454 с.
7. ШАГ – 4: Новая немецкоязычная драматургия. На русском языке. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте; ОГИ, 2011. – 484 с.